

“¿Qué está pasando en las calles?”. Entrevista con Cristiane Zuan Esteves (Grupo OPOVOEMPÉ)



Matheus Cosmo

Universidad de São Paulo /FAPESP

matheus-cosmo@uol.com.br

Traducción: Rita Oliveira

Fecha de recepción: 04/04/2017. Fecha de aceptación: 12/05/2017.

Resumen

Tras una breve presentación del colectivo OPOVOEMPÉ, que ha presentado trabajos en los escenarios y calles de diferentes ciudades y países desde hace más de diez años, su directora, Cristiane Zuan Esteves, repasa a lo largo de una conversación su trayectoria como artista, el histórico de investigaciones y presentaciones del colectivo, estableciendo paralelos entre uno de sus últimos trabajos, dedicado al recuerdo de la Batalla de María Antonia, que ocurrió en 1968, durante la dictadura militar brasileña, y las cicatrices dejadas abiertas en el imaginario nacional frente a sus muertos, desaparecidos y torturados.

Palabras clave

OPOVOEMPÉ;
Viewpoints;
intervención urbana;
dictadura militar brasileña;
La Batalla de María Antonia;
Zuan Esteves

Abstract

After a brief presentation of OPOVOEMPÉ, a group that has been active in stages and streets from different cities and countries for over ten years, its directress Cristiane Zuan Esteves talks about her trajectory as artist, about the group's history of research and presentations, and establishes parallels between one of their last works –dedicated to the memory of the Battle of Maria Antonia Street, which took place in the Brazilian military dictatorship– and the scars left open in the national imaginary by the ones who died, disappeared and were tortured.

Keywords

OPOVOEMPÉ;
Viewpoints;
Urban Intervention;
Brazilian military dictatorship;
The battle of Maria Antonia Street;
Zuan Esteves

El grupo OPOVOEMPÉ (El pueblo en pie - ELPUEBLOENPIE) se formó en 2004, impulsado por el deseo de Cristiane Zuan Esteves, directora del grupo, de fundar un colectivo artístico orientado a la investigación e intervención en el espacio público, en el contexto de un cruce constante entre las fronteras del arte y la vida, del teatro y la performance, el acontecimiento escénico y la intervención urbana. Comenzaron cerca de diez personas en el grupo, cuatro hombres y seis mujeres. Solamente

las mujeres continúan en el grupo. El grupo no nace con la intención de realizar acciones, intervenciones o espectáculos: todo pasaría al mismo tiempo como parte de un mismo trabajo que nace de un diálogo profundo entre los diferentes campos – aspecto que posteriormente convertiría el intento de categorizar sus creaciones en algo extremadamente difícil para la crítica. En todas sus propuestas hay siempre una sencilla experiencia en el centro – y es de ese punto que nacen las variadas lecturas.

El primer proyecto del colectivo se tituló *Guerilha Magnética* [*Guerrilla Magnética*] y se basaba en el Manual do Guerrilheiro Urbano, del político, guerrillero y escritor brasileño Carlos Marighella¹ (1911-1969). El proyecto se centraba en las intervenciones hechas en el espacio público, mezclando caminos entre la acción y la invisibilidad, con vistas a revelar el potencial poético de las ciudades y de la vida cotidiana. Sobre todo, intentaba investigar y rescatar el potencial artístico y poético de la vida: antes de establecer una posible danza en el espacio público, era necesario entender cómo el espacio en sí mismo – con sus rutinas banales – ya tenía una dimensión de movimiento poético de la danza.

En 2007, el colectivo empieza a realizar trabajos en sitios cerrados, como salas de presentación, mientras continúa con sus trabajos de intervención urbana. En 2008, por ejemplo, muchas de las intervenciones, que integraban el proyecto *Guerrilha Magnética* se presentaron en el Urban Festival, en la ciudad de Zagreb, en Croacia, siendo OPOVOEMPÉ el primer grupo latinoamericano en participar en ese importante festival de arte público.

La idea de que distintos espacios exigen distintas dramaturgias – con el fin de que las potencialidades de los propios espacios y obras puedan manifestarse – fue la base de la investigación para el siguiente proyecto, *Aquí Dentro Aquí Fora* [*Aquí Dentro Aquí Fuera*]. El eje central de la investigación era la búsqueda de una dramaturgia que correspondiera a las demandas del espacio público, y otra que sirviera a los espacios cerrados. El trabajo que resultó de este proceso recibió el premio a la Mejor Ocupación de Espacio por la Cooperativa Paulista de Teatro y fue también elegido por la revista brasileña *Cult* como uno de los mejores espectáculos de la década.

En 2012 realizó su proyecto más conocido: *A Máquina do Tempo (ou longo agora)* [*La Máquina del Tiempo (o largo ahora)*]. Se trataba de una discusión sobre el tiempo y los modos en que los sujetos contemporáneos se vinculan a él. A partir de ahí surgieron tres trabajos: *O Farol – uma contemplação da velocidade* [*El Faro – una contemplación de la velocidad*], *O Espelho – uma contemplação da vida e da finitude* [*El Espejo – una contemplación de la vida y de la finitud*] y *A Festa – compartilhar o agora* [*La Fiesta – compartir el ahora mismo*]. Según las creadoras, parecía importante dividir el tiempo en tres: pasado, presente y futuro; ayer, hoy y mañana; el tiempo que escapa, el tiempo que queda y el tiempo que espera.

A partir de una invitación del TUSP (Teatro de la Universidad de São Paulo), el colectivo participó en la I Bienal Internacional de Teatro da USP en el 2013. Surge así el proyecto *Arqueologias do Presente* [*Arqueologías del Presente*], en el que se planteaba una crítica al tiempo presente basada en procesos históricos que dejaron marcas de su irresolución en la contemporaneidad. A partir de ese impulso político de historización de un presente, el primer trabajo de ese proyecto investigó un episodio importante ocurrido en 1968, en el contexto de la dictadura civil militar brasileña: la conocida Batalha de Maria Antonia, que inspira un espectáculo homónimo: *A Batalha de Maria Antônia* [*La Batalla de María Antonia*].

Paralelamente, otras obras surgieron en los años siguientes, sea en Brasil o en el extranjero. Entre ellas, *Evacuation Frankfurt*, realizada en Alemania, en 2014, y *W*

1. Carlos Marighella fue un importante símbolo de la resistencia contra dos de los autoritarios regímenes brasileños: el Estado Novo, implantado por Getúlio Vargas en 1937, y la dictadura militar. Fue miembro del Partido Comunista Brasileiro (PCB) y se desligó en el inicio de la dictadura, en 1964. En 1967, fundó la Aliança Libertadora Nacional (ALN), caracterizada por la promoción de actividades de guerrilla urbana. Marighella fue muerto en el día 04 de noviembre de 1969, pasados cinco años desde el establecimiento del régimen dictatorial, del cual fue considerado el enemigo número uno.

Polsce, czyli gdzie? Na Polônia, isso é onde? [¿W Polsce, czyli gdzie? ¿En Polonia, dónde es eso?], que formaron parte de la exposición Máquina Tadeusz Kantor presentada en Brasil dentro de las celebraciones del centenario del artista polaco.

Con el fin de ahondar en el tipo de trabajo que realizan, vamos a exponer con más detalle dos de sus obras más conocidas *O Farol –uma contemplação da velocidade* [*El Faro –una contemplación de la velocidad*], cuyo análisis ha sido realizado por Verônica Veloso, de la Univesidad de São Paulo, y *A Batalha da Maria Antônia*. En la primera, que integraba la trilogía *A Máquina do Tempo (ou Longo Agora)*, el grupo se propone debatir el tiempo desde tres experiencias distintas. La propuesta reflexiona acerca de la movilidad en los grandes centros urbanos: cuánto tiempo nos lleva ir desde casa hasta el trabajo, cuáles son los medios de transporte utilizados, cuánto tiempo se espera... La estructura del tiempo en la vida de las personas revela grados de libertad y de poder; cuanto más dinero, más velocidad. La obra estaba atravesada por las ideas sobre la velocidad del filósofo Paul Virilio y la imagen de una zona económicamente veloz, cercana a las torres altas y a los helicópteros. Se trata de un recorrido sonoro o un documental en directo. Al principio, la ciudad fue el punto de partida para la definición de la dramaturgia posdramática, no ficcional, que incorporaba elementos narrativos y documentales en una banda sonora escuchada sin interrupción por los espectadores a través de diferentes dispositivos sonoros (desde reproductores de mp3 hasta el estéreo del coche que transportaba a los espectadores en un determinado momento del trayecto).

El texto llegaba como si fueran pensamientos susurrados en los oídos de los espectadores, a los que se les proponía desplazamientos constantes. En respuesta a la velocidad, al tránsito y a los helicópteros, se planteaba pausas para escuchar las reflexiones sobre el tiempo. La ciudad actuaba como el primer eje dramático, ya que el recorrido de los espectadores era el punto de partida para la articulación de la banda sonora.

Todo el trayecto estaba acompañado por una banda sonora compuesta por lo que podría ser una grabación de audio de una película documental, en la que se emitían distintas opiniones de expertos. La dramaturgia estaba formada por una mezcla de voces de peatones desconocidos, familiares, amigos y de ponencias realizadas en un ciclo de estudios acerca del tiempo, articulando poéticamente planteamientos acerca de la velocidad contemporánea.

Con el fin de revelar en qué medida la velocidad del individuo es directamente proporcional a la potencia económica de los ciudadanos, *O Farol* invita al público a moverse de distintas formas (a pie, en coche y tren), con salida en Berrini, una zona de negocios de São Paulo, hasta llegar a las periferias de la ciudad. Cuanto más cerca del mundo económico, de las grandes corporaciones, más rápido y más eficiente es el desplazamiento; cuanto más se acerca a la periferia, más tiempo hay de espera y más se desacelera.

Para participar en la obra se debía pedir cita por teléfono. Cuando se llegaba al punto de encuentro –a la entrada de un gran hotel ubicado en la zona empresarial– los asistentes eran recibidos como si fueran a coger un vuelo: tenían que presentar su número de reserva y responder a un cuestionario. Después eran conducidos sutilmente por unas personas que llevaban una maleta roja. Esas personas no actuaban en un sentido teatral, no asumían un personaje; solamente hacían una mediación entre el espectador y la ciudad, proponiéndole la vivencia de distintas velocidades.

A lo largo de la obra, distintos performers guiaban a los espectadores. Cada uno de ellos era responsable de una parte del trayecto; se mostraban placas donde se leían

frases como “observa si la velocidad del otro es igual que la tuya” y mensajes en la pantalla de un móvil que decían: “¿qué esperas tú?” o “¿hay que tener sentido?”.

Por su parte, *A Batalha da Maria Antônia* está inspirada en un libro editado por Vladimir Safatle y Edson Telles, a partir del tema “¿Lo que queda de la dictadura?” La directora cuenta que esa era la pregunta que motivó al colectivo en aquellas circunstancias. Además, hubo un interés por investigar la dictadura en el contexto geográfico-espacial donde iba a ocurrir la Bial de teatro en la que se iba a presentar la obra: el TUSP (Teatro de la Universidad de São Paulo) y su entorno, ubicado en la calle Maria Antônia, donde ocurrió el histórico episodio. Por ese motivo, el colectivo eligió ese hecho histórico como tema de su creación.

Desde el comienzo, ya existía la idea de estrenar el trabajo en la misma fecha histórica en que se llevó a cabo la conocida Batalla de Maria Antônia, el 2 y especialmente el 3 de octubre de 1968. Así, la presentación sirvió como memoria de los 45 años del trágico y conflictivo acontecimiento ocurrido durante la dictadura militar en Brasil. En efecto, La Batalha da Maria Antônia, como es conocido este acontecimiento, ocurrió en los días 2 y 3 de octubre de 1968 y causó la muerte del estudiante de la enseñanza secundaria José Carlos Guimarães, de 20 años de edad, además de la destrucción completa del edificio de la antigua Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (FFCL), situado en la calle Maria Antônia.

El trabajo empieza con una investigación exhaustiva sobre las cuestiones socio-históricas de la batalla y de la dictadura militar brasileña, a partir de una investigación acerca de las dictaduras de los países vecinos en Latinoamérica. Se consultaron periódicos, revistas y libros de la época con el fin de reordenar las configuraciones geopolíticas del período. Se realizaron entrevistas con personas que vivieron el trágico episodio y sus testimonios fueron grabados; ese material resultó ser uno de los elementos fundamentales del trabajo final.

Como siempre ocurre en las creaciones del grupo, parte de la preparación de la obra se realizó a partir del trabajo con composiciones, algo ya previsto en el ensayo desarrollado con los Viewpoints. Sin embargo, más que hablar sobre los episodios de la histórica batalla, había un deseo de exponerla, revelar sus impactos y resquicios reales, como si hablar solamente no fuera suficiente: era necesario que el acontecimiento fuera inminente a lo largo de la obra. Así, se trató de apuntar a la obra de ayer como forma de comprender en qué medida el pasado sigue impulsando la destrucción del hoy, impidiendo una parte considerable de la imaginación política del mañana.

El formato elegido para dialogar con el público sobre el episodio histórico fue una gran exposición. Durante los primeros minutos de trabajo, los asistentes circulan libremente por el espacio y observan la gran instalación, además de recordar todos los detalles de los acontecimientos que marcaron el año 1968. Algunas fotos se mezclaban con las portadas de los periódicos, transformadas en vídeos y grabaciones de audio, que surgían ilustrados en los propios libros de la época, los famosos materiales de Educación Moral y Cívica. Junto a eso, se eligió el dispositivo de juego como modo de dialogar con los espectadores y generar relaciones entre ellos.

Según la directora, los juegos son fundamentales en el experimento al proponer a la gente que reflexione colectivamente acerca de sus conocimientos y visiones respecto a la historia de su país; el juego permite buscar un modo de estimular una discusión que despierte nuevos conocimientos y percepciones. De esta forma la obra planteaba preguntas como: “¿Sabes quién es la persona de la foto?”, “¿Cuántos presidentes concluyeron sus respectivos mandatos en Brasil?”, “¿Eres capaz de dar un significado

a la palabra democracia?”, “¿Ya has participado de alguna protesta?”, “¿Prefieres compartir una memoria con los otros, guardarla para sí u olvidarla?” y “¿Cuál es tu memoria de la dictadura?”.

Después de los acontecimientos de junio de 2013² (justo a la mitad del proceso de creación) resultó especialmente significativo presentar la obra: definitivamente la memoria de la dictadura civil y militar brasileña demostraba que debía continuar siendo construida y aclarada.

Los juegos de mesa fueron uno de los dispositivos fundamentales. En lugar de narrar la versión oficial de la historia, la obra abre un espacio para que diversos testimonios y memorias puedan constituir una versión posible de los acontecimientos; se proponen así otros modelos y relaciones. Al fin y al cabo, como proponía Walter Benjamin, ¿no existen hoy en las voces que escuchamos huecos de aquellas ya desaparecidas?

En cierta medida, se planteaba la obra como un modo de concienciar sobre las matrices que constituyen los hechos históricos, es decir, buscar en el presente sus artefactos arqueológicos. Pero al final no se puede estar en desacuerdo con la idea de que la conciencia histórica no tiende a ser un hecho, sino que siempre es una tarea de los contemporáneos.

En medio de la gran exposición construida por la obra, una historia empieza a ser relatada en uno de los juegos propuestos por el colectivo. En estos juegos, un dato parece fundamental: hay una atmósfera silenciosa cuando se recuerda la caída del Muro de Berlín. Según parece, a pesar de todo el avance de la agenda neo-liberal y conservadora, empieza un momento en que una nueva historia necesita ser vivenciada, escrita y contada. Ya no es posible recorrer nuevos caminos, mientras las viejas estructuras sigan persistiendo.

Así, una de las principales preguntas que surgen en la obra, escrita en las paredes del propio edificio teatral es: “Ser libre en 1968 significaba participar. ¿Y ahora?”. Como sostuvo el profesor y filósofo Vladimir Zafarle, nuestra tarea parece ser grande: se trata de crear una historia que, hasta ahora, no ha existido.

La siguiente entrevista fue realizada en la mañana del día 24 de mayo de 2016, en la ciudad de São Paulo.

MATHEUS COSMO: ¿Cómo fue la formación del grupo y cómo nace el primer proyecto de ustedes?

CRISTIANE ZUAN ESTEVES: OPOVOEMPÉ fue una iniciativa mía, en el sentido de que yo invité a las personas a participar de un proyecto que se llamaba *Guerrilha Magnética*. Yo estaba volviendo a Brasil después de seis años fuera. Había vivido en México, en Nueva York, en Francia... La experiencia urbana era muy intensa para mí. Me interesaba pensar las diferentes configuraciones de ciudad y la manera cómo las propias ciudades nos determinaban, cómo determinan el modo como las personas se relacionan entre sí y con el espacio público. Cuando llegué aquí, fui completamente impactada por los varios conjuntos de personas que se formaban en esta ciudad. Empecé a percibir, en las distintas acciones realizadas por la vida cotidiana, que había un elemento de danza, de juego, desparramado por todas partes. ¡Era lo que despertaba mi interés! En la época, yo daba clases de *Viewpoints*³ en la Casa das Caldeiras⁴, donde formé un grupo. Empecé a trabajar a partir de algo que de pronto me interesó: un tránsito entre el *evento*, en que algo estalla, y la *invisibilidad*. O sea, me interesaba saber que estaba ocurriendo una acción, pero nadie la veía –era ese el eje de lo *invisible*. Y me surgió la idea inicial: ¿cómo actuar

2. Las manifestaciones que ocuparon el país en junio de 2013 y que, inicialmente, se opusieron al aumento de las tarifas del transporte público, fueron exploradas por el profesor y sociólogo André Singer en el texto “Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas”, publicado en el número 97 de la revista *Novos Estudos*, en noviembre de 2013: para el autor, “la cuestión es que, a partir del momento en que importantes sectores de la clase media fueron a la calle, lo que había sido un movimiento de la nueva izquierda se transformó en un arcoíris, en el que se reunieron desde la extrema izquierda hasta la extrema derecha”.

3. Apoyándose en el trabajo de la coreógrafa Mary Overlie, Anne Bogart y Tina Landau sugieren que los *Viewpoints* pueden ser definidos como: (1) una filosofía traducida en una técnica que tiene como propuesta la preparación de intérpretes, las construcciones colectivas y la creación de movimientos; (2) principios de composición de movimientos por el tiempo y el espacio; y (3) puntos de consciencia en los cuales el intérprete se apoya en sus trabajos.

4. La Associação Cultural Casa das Caldeiras es un espacio que ofrece una articulación múltiple entre lo artístico, lo social y lo cultural. Ubicada en la ciudad de São Paulo, en colaboración con la Secretaría Municipal de Cultura y el Ministério de Cultura, la ACCC se considera representada por un conjunto de tres elementos: el arte, el patrimonio y el territorio. Para más informaciones, se puede visitar el sitio web: <http://casadascaldeiras.com.br>



O que se viu que você vê. (2007).
Foto: Christian Castanho.

en los elementos de la ciudad a partir de una estructura de guerrilla? Ciertamente, yo estaba muy inspirada por el *Manual do Guerrilheiro Urbano* de Carlos Marighella. Puede parecer irónico, pero hice una gran construcción teórica sobre cómo sería ir a la calle antes de ir a la calle.

M: ¿Eso pasó en 2004?

C: En 2004 surgió el nombre y, en 2005, el proyecto. En enero de 2005, invité a las personas para que entraran en ese proyecto y empezaran a hacer la investigación. Invité a más o menos diez personas: unos cuatro hombres y unas seis mujeres. Nos preparábamos físicamente con frecuencia y comenzamos a ir a la calle. Después, las personas empezaron a irse y sólo se quedaron las que están hasta hoy: Ana Luíza Leão, Manuela Afonso, Paula Possani y yo. Nosotras somos el núcleo en este momento. Empezamos a investigar ese *ir a la calle*, que traía algo que me interesaba y que viene de Richard Schechner: un potencial de juego. Schechner habla sobre esa cuestión en algún texto. Existe una potencia de juego en la realidad que está solamente esperando para libertarse. Entonces, es por eso que, ahora, estoy convencida de que voy a hablar sobre una *ocupación* de los espacios, pero siempre hablé sobre una *liberación* de los espacios. Para mí, la ocupación es una estrategia política en este momento, pero entiendo que un artista siempre llega para *liberar* un espacio: liberar para que todo aquello que bloquea los flujos, que impide la libre expresión, la creación, el juego y la relación, sea reventado –lo que hace surgir otra posibilidad para que nos relacionemos.

M: ¿Eso también es creer que, en un simple encuentro de la vida cotidiana entre dos personas cualesquiera, verdaderamente puede pasar alguna cosa y que, a partir de ese encuentro, se puede revelar la real potencia de algo todavía no excavado y trabajado?

C: En ese sentido, soy muy *lecoquiana*. Cuando estuve en Francia, hice toda la preparación de actores de Jacques Lecoq. Me interesa siempre el espacio *entre*. Cuando volví a Brasil, esa fue una de las cosas que más me impresionaron: yo miraba a la escena y percibía un vacío entre los actores o entre nosotros, el público y ellos. Mi cuestión siempre fue cómo convertir ese espacio *entre* en el espacio donde las tensiones ocurren y donde algo verdaderamente baila: es siempre ese espacio que puede calentarse y que puede hervir.

M: Se puede concluir, entonces, que es en ese espacio donde ocurre el fenómeno teatral real.

C: Sí, es en el *entre*. Todo siempre pasa *entre* una acción y otra. Por esa razón, tengo un deseo constante de dinamización. Schechner dice una cosa interesante: todos los movimientos autoritarios, organizados, se hacen en líneas rectas, y todo lo que liberta gira. Basta que pares y observes: estamos todo el tiempo moviéndonos en líneas rectas. ¿Cómo romper ese movimiento? El trabajo, entonces, es pensar y revelar ese contenido poético que ya está en la ciudad y que muchas veces no estamos dispuestos a ver. Hay otras referencias involucradas en eso. Yo podría hablar de Llorenç Barber, un gran creador de la música plurifocal, que tengo como una gran referencia por cuenta de lo que habla sobre el espectador. Trabaja con un espectador parado, estático, que está sentado, observando una situación desarrollándose, y otro espectador, llamado peripatético, que es aquel que va a juntar todos los puntos. Cuando creas un evento que ocurre en varios lugares, la persona va juntando las cosas y creando, ella misma, un contexto. En la calle, teníamos una visión específica sobre el espectador. Teníamos una división en varios niveles. Había aquella persona que estaba pasando allí mientras estábamos haciendo una acción, pero no percibía nada. ¡Y esa persona es también un espectador, por supuesto! En contraposición, había otra persona que percibía que algo estaba pasando, se cuestionaba aquello, dejaba surgir un extrañamiento, pero ella, sola, no conseguía descifrar las informaciones y nos las preguntaba a nosotras. La persona percibe que hay algo ocurriendo y las certezas que tenía respecto a la dinámica de aquel espacio ya no se sostienen y eso me interesa mucho. Porque todo siempre es muy previsible. Ando en la calle y sé exactamente como las cosas funcionan. Pero, si algo empieza a ser raro y no sé cómo leer la diferencia, aquello simplemente no puede ser descifrado, entonces toda la realidad se transforma en un lugar de posibilidad. Los lugares se transforman en enigma y también tienen la potencia para ser cualquier cosa. Hablé de dos, pero hay, todavía, un último nivel de espectador: aquel que participa. Ese entiende, percibe que es un juego y dice “voy a jugar” y entra con nosotras.

M: Hablaste principalmente sobre esos primeros años. ¿En algún momento hubo un cambio decisivo en el trabajo de ustedes, dentro de esa trayectoria de investigación y experimentación?

C: Cada trabajo fue llamando a otro de alguna forma. El trabajo siguiente es casi una respuesta a lo que quedaba abierto, a la pregunta que sobró del anterior. Algo que siempre intentamos pensar es: ¿qué pregunta se necesita hacer en ese contexto? Siempre: ¿cuál es la pregunta? Y esa es una diferencia muy grande respecto a otros trabajos. Existe una necesidad humana que siempre grita buscando respuestas, pero nuestro trabajo siempre es pensado respecto a las preguntas que consideramos que necesitan ser hechas. Ese es el motor que atraviesa todos los trabajos: ¿qué preguntas son esas?

M: ¿Y qué pregunta dirías que sobró del último trabajo que hicieron?

C: Eso es algo que estoy preguntándome todo el tiempo... La pregunta exacta de este momento todavía no sé decirla, pero podría arriesgar diciendo algo parecido a: “¿Cómo responder a este momento?”. No tengo noción de las cosas que están pasando... Todos los ejes y programas de la realidad parecen existir dentro de una esfera de manipulación tan grande que siquiera tenemos noción de su real configuración. Es más grande de lo que todos pensamos.

M: Pensando en el trabajo que desarrollan, ¿ustedes se considerarían parte de algún movimiento específico del teatro o hay algún tipo de modelo negativo, un modo de producción teatral que no les gustaría reproducir?



Aqui Dentro (2009).
Foto: Felipe S. Cohen

C: No puedo hablar por las otras personas del grupo, principalmente por las actrices, a quienes les encanta hacer personajes. A mí también me gusta, como actriz, hacer personajes; como directora, no. Como actriz es muy divertido hacer un personaje, pero, como directora, me pregunto cuál es el sentido del personaje: quiero un actor que pueda realizar acciones, algo mucho más relacionado con el lado performativo. Tuve la experiencia de colaborar con Stefan Kaegi⁵ en varias ocasiones. Hay algo en su trabajo que me interesa: la posibilidad de la expresión de lo real. El ámbito de lo documental siempre me interesó, también porque me gradué en periodismo, lo admito. Por ello, las entrevistas son siempre parte de los proyectos y procesos. En lo que se refiere a aquello a lo que me contrapongo, puedo decir que ya no soy capaz de ir a una obra de teatro que me excluya como espectadora. Una obra que me excluya en el sentido de que, en aquel trabajo, todo está allí para que sea visto, solamente. Si hay una gran cuarta pared en el teatro, creo que prefiero ir al cine. En resumen: creo que hay una gran tendencia en el teatro documental que me interesa y, para mí, los personajes funcionan sólo si sabés que estoy jugando. No acepto que un actor diga que se identifica con un personaje: ¡el actor está en juego! Ese, para mí, es el trabajo del actor: estar en juego, en acción. No necesito fingir que soy otra persona: puedo jugar el juego de fingirlo, pero vos siempre sabés que estoy jugando y juegas conmigo, como hace un niño, ¿comprendes? Esa dimensión necesita estar explicitada, como lenguaje. Cuando no está explicitada y, además de eso, quieren hacerme fingir y creer que aquella persona, aquel actor o aquella actriz, puede ser otra persona, no me gusta.

M: ¿Cómo resuelven ustedes las cuestiones de producción, financiamiento y gastos?

C: En lo que se refiere al trabajo artístico, soy la directora y tengo la concepción de los trabajos. Sin embargo, en la administración de la producción todo es mucho más horizontal: todo es parte de una administración conjunta. Con el tiempo, fuimos especializándonos. Por ejemplo, yo siempre soy aquella que escribe los proyectos, otra es la persona responsable por las cuestiones monetarias, alguien trabaja para conseguir las firmas necesarias para la documentación, alguien siempre hace la revisión... Somos siempre nosotras mismas las responsables de todo. Tuvimos la suerte de que nuestros trabajos más largos dieron un salto. Creo que *Arqueologias do Presente* (2013) dio un salto que fue posible sólo por cuenta de los saltos que habían dado antes otros dos trabajos: *Aqui Dentro/Aqui Fora* (2009) y el de la *Máquina do Tempo* (2012), que vinieron con la Lei de Fomento ao Teatro⁶. Durante los dos primeros años, no

5. Stefan Kaegi, junto a Helgard Haug y Daniel Wetzler, forman el conocido colectivo suizo-alemán Rimini Protokoll.

6. Aprobada en diciembre de 2001 y promulgada en enero del año siguiente, la Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo fue una conquista de los grupos locales, especialmente del Movimento Arte Contra a Barbárie. Con el apoyo de esa ley, grupos que hacen una investigación continua, considerada inviable en las condiciones actuales del mercado, presentan su proyecto con la intención de recibir un apoyo municipal.

tuvimos absolutamente nada. Tuvimos solamente el apoyo de la Casa das Caldeiras para que pudiéramos ensayar en aquel espacio. Después, ganamos un PAC, que después de un tiempo se transformó en ProAC⁷, para hacer *A Festa*. O sea: ¡dependemos del financiamiento público! Dependemos de invitaciones, como ocurrió con el *Arqueologias*: fue una invitación para que creáramos un trabajo para la I Bienal Internacional de Teatro da USP, sobre algo de que yo quisiera hablar, pero que debería relacionarse con la organización del evento, que tenía como lema *Realidades Incendiárias*.

M: A partir de eso nació el espectáculo *A Batalha da Maria Antônia*.

C: En la época, me interesaba mucho pensar en aquello que todavía quedaba de la dictadura, muy inspirada por el libro de Safatle⁸. Entonces, me acordé de que, exactamente en la calle del teatro, había ocurrido la famosa batalla. Fui hasta la FFLCH⁹ y encontré el Livro Branco¹⁰. Todo aquello me pareció muy interesante. La idea inicial era hacer un itinerario por todo el edificio. Un itinerario en el que fuera posible reconstruir las cosas, o por lo menos contarlas, exactamente en los espacios donde ocurrieron, pero no lo pudimos hacer porque no pudimos utilizar todos los espacios necesarios: nos restringimos al teatro, solamente. Eso es importante decirlo para ilustrar como las condiciones que tenés también determinan tu lenguaje. Lo que nos pasó a nosotras, como creadoras, es que necesitamos poner atención a las cosas que tenemos y en cómo podemos utilizarlas: ¡Eso es fundamental! Es siempre la propia vida que determina el concepto inicial, generador del trabajo de creación, pero son las condiciones de producción que moldean la concepción del espectáculo que será presentado. El dinero es siempre una cuestión. Nuestro trabajo no se sustenta con el valor de las entradas. Hasta hoy no se ha sustentado, porque nuestras creaciones son siempre pensadas para un número pequeño de personas. Sería necesario hacer miles de presentaciones, algo que no es viable. Nuestro trabajo, definitivamente, no se ajusta al mercado. Ese tipo de trabajo necesita los *mecenas*: o es el SESC, o la USP, o algún programa de financiamiento del gobierno.

M: Me acuerdo de que dijiste que *O Farol*, por ejemplo, surgió cuando tomaste el tren y empezaste a fijarte en el trayecto. En la publicación que hicieron sobre el proyecto *A Máquina do Tempo*, me acuerdo de un relato de ustedes acerca de *O Espelho*, que había surgido a partir de la observación de un bebé que jugaba. ¿Sería posible decir que las mejores ideas de los proyectos surgieron siempre en un instante inesperado?

C: Sí, seguro que hay eso. Pero también hay algo que es del propio trabajo; es decir, cosas que nacen del propio trabajo de composición. Hay una intervención que hicimos en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. (PUC), en el comienzo de todo: *Janelas e flanelas* (2005). Yo estaba yendo al metro cuando vi una mano saliendo de una ventana, sacudiendo un pequeño trozo de tela. Pensé: “¡Eso es maravilloso!”. Parece algo tonto, pero pensé en hacer una intervención en la que limpiáramos ventanas. O sea, a veces todo es una cuestión de mantener una mirada atenta a las casualidades que parecen llevarnos; a veces, es una noche de insomnio; a veces, es pura casualidad o es un espacio, un actor que nos alimenta... Pero puedo decir, de modo seguro, que gran parte de estas cosas hacen parte del resultado de una investigación enloquecida, de meses, leyendo, leyendo, leyendo... El proceso nunca es lineal. Nunca se sabe dónde vas a llegar. Nunca trabajamos a partir de modelos ya completamente listos. Una obra de teatro que ocurre en determinados espacios, con actores que dicen exactamente algunos textos específicos. Es siempre un proceso que nace de la investigación. No por nada, en *A Batalha da Maria Antônia*, miras aquellas paredes completamente llenas de cosas, como en una gran exposición. Me acuerdo de que busqué libros de educación, moral y derecho civil, porque era necesario que estuvieran en el espacio. Todo comenzó con una gran curiosidad, pero terminó con la necesidad de mirar las cosas expuestas.

7. ProAC: Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo. Ese mismo significado era designado por la sigla PAC, que ganó un nuevo sentido a partir del segundo mandato del presidente Luiz Inácio Lula da Silva, especialmente a partir de 2007, y, desde entonces, representa el Programa de Aceleração do Crescimento.

8. Se refiere al siguiente libro: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

9. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), que se originó de la antigua Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL).

10. “*Livro branco sobre os acontecimentos da rua Maria Antônia (2 e 3 de outubro de 1968)*, un documento oficial de la Congregação da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, elaborado por una comisión especialmente designada, cuyo ponente fue el profesor Antonio Candido”. Se puede consultar: CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. “Os acontecimentos de 1968: notas para uma interpretação”. In: *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 143.

M: ¿Hablar sobre las cosas no es suficiente? ¿Hay que buscarlas, caminar en su dirección, ponerlas a la vista?

C: Sí, pero es una transposición, hay siempre una recreación a partir de cualquier situación. La materialidad de las cosas me interesa mucho. Era una de las partes de la *Guerrilha Magnética*, teníamos un guión: “cómo ocurren las intervenciones”. El guión inicial era la *observación*. Eso es bien *lecoquiano*, también. Antes de cualquier acción en algún lugar, inicialmente observábamos todo, y, solamente después, empezábamos a experimentar. Es lo concreto lo que nos alimenta, para poder iniciar un diálogo. Está siempre el deseo de dialogar con los sucesos. Por lo tanto, también en los itinerarios sonoros, en la utilización de algunos textos teóricos o de ficción, pero, básica y esencialmente, de las entrevistas.

M: ¿Desde el inicio, las entrevistas siempre aparecieron en algún lugar?

C: Creo que sí. Aun cuando no tenemos una entrevista, utilizamos algo de carácter documental. Hay siempre un deseo de utilizar lo máximo de materialidad. Creo que también existe algo de un gusto mío, muy particular. Elegí estudiar periodismo porque me gustaba hacer entrevistas. Pero, después, no conseguía escribir todo en un texto pequeño para una revista cualquiera. ¡Aquello tenía que ser teatro! Es darle voz a aquél que está allí; es darle voz a un lugar. Es creer en la contribución del otro. A veces vas a la calle creyendo que vas a hacer algo y el otro lo hace con y por vos: lo que viene de las personas es extremadamente potente.

M: Un pequeño juego, Cris. Supongamos que hay tres vertientes dominantes en el teatro. La primera de ellas implica una relación entre los diferentes lenguajes y el trabajo se crearía a partir de ese hibridismo fundamental; la segunda insiste en la necesidad de producir una nueva forma de conocimiento y la tercera sería una forma de activismo social, un *artivismo*, como se la conocen. ¿Te identificarías con alguno de esos tres lenguajes? ¿Más con uno de ellos y menos con otro?

C: Creo que, de alguna manera, los tres dialogan con todo el trabajo. Desde el comienzo, hay algo de micropolítica en nuestro trabajo, empezando con una propuesta para que la persona se apropie del espacio público. El hibridismo no es una cuestión para nosotras: está puesto. Los lenguajes híbridos ocurren. Más híbrido que el *Arqueologías...*

M: Sobre el *Arqueologías*, ¿cómo lo definirías?

C: Siempre he dicho que era una sala de juegos, una exposición, un espacio de inmersión... ¡Yo misma no lo sé decir! El proyecto empezó en diciembre de 2012, cuando recibí la invitación, pero, en el medio de todo, cuando incluso ya habíamos elegido la materia sobre la cual queríamos hablar, vinieron los acontecimientos de junio de 2013. En aquella época, ya percibíamos que las personas no estaban consiguiendo dialogar. Entonces, necesitábamos lanzarlas al diálogo. Nace de eso el deseo de crear los juegos dentro del espectáculo. Para mí, las personas necesitaban un mecanismo por el que discutieran sin saber que estaban discutiendo, sin que el discurso se transformara en algo monocromo. La pregunta fue: ¿qué dispositivos podemos crear? Vinieron los juegos. Son dispositivos que revelan algo. Hay el juego de los presidentes, que me parece excelente: ¿cuántos presidentes fueron derribados?, ¿cuántos fueron elegidos? ¿Los mandatos se llevaron a su fin? Para mí, eso era importante: ¿cómo construir un espacio para que las personas dialoguen? Los juegos fueron la manera que encontramos para ello.

M: Principalmente para vos, como una de las creadoras, formando parte de todo el proceso, que empieza en 2012 y que sólo se va a estrenar en octubre de 2013, ¿cuáles fueron, exactamente en el medio de esa trayectoria, los impactos de junio de 2013?



Arqueologías do Presente: a Batalha da Maria Antonia (2013).
Fotos: Vânia Medeiros.

C: ¡Junio me dejó enloquecida! Fui a aquella primera gran manifestación, que salió de Pinheiros. Para mí, y también para todos, creo, aquello fue muy impactante. Yo estaba allí contra Alckmin¹¹ y, ¡cuando miré al lado, vi que todo estaba lleno de “Fuera Dilma”! En el mismo momento, me pregunté: “¿cómo ‘Fuera Dilma’? No vine para un ‘Fuera Dilma’, sino para un ‘Fuera Alckmin’. Vine por mi derecho de manifestarme, ¿por qué la policía militar va a golpear me si solamente estoy manifestándome?”. Los días siguientes, decidí no ir a las manifestaciones y acompañarlas por internet. Empecé a descubrir las páginas web de la derecha, los sitios que, en aquella época, ya hablaban sobre el *impeachment*, ya defendían la intervención militar... En aquella época, empecé a decir que estaba ocurriendo un golpe. Porque cuando descubrí que el golpe de 1964, en Brasil, fue civil-militar y que había institutos financiando todas las películas producidas, que estaban en las fábricas y en los cines, que financiaban los intelectuales, entiendes que hubo una construcción de la mentalidad del golpe antes de que él realmente ocurriera. ¡Así, yo miraba la realidad y percibía que ellos estaban haciendo lo mismo! Toda esa situación aumentó más la urgencia del proceso. Había algo que estaba fuera de lugar.

M: Para vos, ¿es un peligro salir de los teatros, y, al fin y al cabo, ir a las calles y acabar convirtiendo el espacio público en otro tipo de teatro y transformando a todas las personas que allí están en otro tipo de público? ¿Ir a las calles es acabar transformando la propia calle en aquel teatro de donde te gustaría haber salido?

11. Geraldo Alckmin es el actual gobernador de Estado de São Paulo y es integrante del Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) – partido que está gobernando ese Estado desde 1991.

C: Creo que todo el teatro documental –y esa es la crítica que siempre se hace a los trabajos de Rimini Protokoll, por ejemplo – debe preocuparse con la manera como utiliza a aquellas personas y descubrir modos para relacionarse con la dimensión de lo real que está allí, con todos aquellos sujetos. Siempre que hacemos nuestros itinerarios, me gusta decir que se trata de un documental y que vos, como espectador, en la medida en que estás allí y puedes tener cualquier punto de vista, vas a llenar todo el trayecto con las imágenes. Hay algo muy intenso en la construcción del espectador, de su propia experiencia. Intentamos hacer que ese trabajo lo haga efectivamente el propio público. Exactamente por eso no me gusta trabajar con actores y personajes en la calle, por ejemplo. Vos debés elegir si mirás a la señora o al perro... De esa manera, creo que minimizo el riesgo de transformar la calle en un teatro.

M: Pensando en un posible curso de artes escénicas, si fueras a abrir una escuela que fuera totalmente tuya, ¿cuáles serían las tres asignaturas más fundamentales?

C: ¡Eso es difícil, muy difícil! Para mí, lo fundamental para cualquier artista es trabajar la escucha. Me acuerdo siempre de una frase: la mayor calidad de un actor es saber escuchar. Creo que una asignatura que se dedicara a la observación y a la escucha sería fundamental.

M: A fin de cuentas, ¿la escucha es siempre más importante que la propia acción?

C: ¿Qué tipo de acción sos capaz de hacer si no hay escucha? Es una acción sorda y ciega, desconectada del mundo y del medio donde estás. Primero, la escucha. Es necesario siempre partir del presupuesto de que nunca tenés una acción genial que necesite ser hecha. Tenés siempre una reacción a todo lo que recibís. Una posible segunda asignatura se dedicaría a la creación misma. Lecoq tenía algo muy bueno acerca de eso. Por ejemplo: esta semana, trabajaríamos con la máscara neutra. En la misma semana, tenías que crear escenas, con las otras personas, y presentarlas a toda la escuela. Es el desafío del proceso de constante creación. La asignatura podría llamarse *desafíos de creación*. La última asignatura se dedicaría de modo especial al pensamiento. No es que no haya pensamiento en las otras asignaturas. Pero, aquí, pienso en algo que fuera capaz de estimular un pensamiento sobre la realidad. Observás y escuchás, pero también necesitás elaborar todo ese material. O sea: ¿cuáles son las herramientas que utilizás en la relación con esa misma realidad? Aquí, estoy pensando en filosofía, en algo que camine cerca de ese lugar.

M: ¿Cuáles son las asignaturas que, hoy, están llamando a las puertas de los teatros, queriendo que se las escuchen?

C: Eso es difícil... Creo que hay elementos que están entrando en nuestra vida y que, de alguna manera, necesitan ir al teatro. Nuestra relación con la tecnología, por ejemplo. Sólo estamos aquí, haciendo esta entrevista, porque quedamos ayer por internet. Eso acaba determinando nuestro pensamiento y nuestra relación con las cosas. No digo que el teatro deba reproducirlo todo, pero sí que debe pensar a partir de eso: ¿quiénes somos, a partir de esas nuevas relaciones y de esos algoritmos que nos determinan? Esa es una gran pregunta. Es necesario pensar sobre cómo utilizamos la tecnología y sobre cómo ella nos utiliza. Otro punto sería que, después de todo lo que pasó aquí en 2013, solamente consigo pensar en: ¿qué está pasando en las calles? El teatro no puede ignorarlo. El teatro no puede ignorar la realidad presente, las configuraciones geopolíticas. La política es siempre determinante. De alguna forma, es necesario que la crítica al capitalismo esté siempre presente. Eso necesita atravesar todo el lenguaje teatral.

M: La cuestión es siempre cómo hacer una crítica. Es siempre ella la que determina la forma del propio espectáculo



Aqui Fora (2009). Foto:
Christian Castanho.

C: ¡Sí! Podés simplemente señalar con el dedo e indicar los problemas, o podés pensar desde qué tipo de experiencia puede verdaderamente hacerse esa crítica. Creo que todo eso es muy difícil, porque estamos inmersos en esa gran experiencia que determina aquello que nos gusta, aquello que queremos, nuestros valores... Estamos inmersos en todos esos signos. La cuestión es siempre cómo hacer posible la retirada de los velos, para que sea posible ver alguna cosa diferente. Es algo que pasa por la crítica a la sociedad, por la crítica a su propia estructura.

M: Es intrigante, porque Fredric Jameson dice que ese es la gran paradoja de todo el arte que se define como político. Cómo el propio arte también está inmerso en esa misma sociedad, su crítica al ámbito social es también una crítica a sí mismo. Ese parece ser siempre un gran problema: ¿de qué modo es posible promover una crítica haciendo, primero, una crítica a nosotros mismos y a nuestros esquemas y estructuras de representación?

C: Es esa la gran dificultad. Lo decimos mucho en OPOVOEMPÉ: somos de la clase media, blanca, en Brasil. Todas nosotras estudiamos en escuelas privadas, sin excepción. No somos de escuelas públicas. Estudié en una universidad pública, pero sólo porque había sido preparada en una escuela privada. Creo siempre que es válido que nos pongamos en una situación de extranjero, pero creo también que es necesario un cuidado para no mirar al otro con una mirada colonizadora. Me parece que vivimos en un período muy confuso y hay que pensar sobre cómo criticar tu propio punto de vista en relación a alguna cosa, pues lo creás a partir de varias experiencias repetidas, de informaciones sobre las cuales tuviste acceso, de las elecciones que hiciste y cuánto las elecciones hechas ya no vinieron de otros lugares. Pero, creo que hay trabajos que indican caminos. Me gusta siempre recordar que, después que presentamos *A Batalha da Maria Antônia*, hubo un retorno general, prácticamente un consenso entre las personas: la constatación de que no sabemos – no tenemos noción de cómo la dictadura pasó por todos los niveles de lo imaginario, de la cultura y de toda nuestra sociedad.

M: ¿Por eso es importante retornar con lo de la dictadura militar? ¿Cuáles son nuestras mayores deudas respecto a ese período, las heridas que todavía no cicatrizaron? ¿Qué cosas continúan hasta hoy?

C: Ayer yo estaba recordando la forma como empezó mi desasosiego respecto a la dictadura militar. Me acordé de que, durante mi época en la facultad, entrevisté a una



A Festa (2012). Foto: Guilherme Sanchez.

profesora de la FFLCH que me dijo que estaba investigando cómo la transición de la dictadura a la democracia, en Brasil, había sido guiada por los militares, sin ningún rastro de castigo. La profesora comparaba esa situación con la de Argentina y Chile y decía que nosotros éramos los únicos que no habíamos castigado a los militares. Creo que mucho de lo que le pasó a Dilma viene de eso. Hay un capítulo no contado en esa historia. Y corremos el riesgo de que las personas de mi generación terminen creyendo en lo que pasaba: íbamos a la escuela y eso era llamado la *revolución*. Lo estudié: había una gran fotografía de Médici¹² en mi libro y el capítulo se llamaba “La revolución de 64”. Lo estudié durante años. Hoy, esas personas que lo aprendieron son nuestros políticos. Es necesario hacer ese análisis, que no se hizo. Y es necesario que se lo piense para los días actuales, también: ¿cuál es la historia que será contada? ¿Qué cosas estarán escritas en los libros didácticos en dos años? ¿Qué narrativa va a sobrevivir? Por lo tanto, es urgente que se vuelva a hacer la narrativa y que se perciba cuáles son las estructuras que todavía sobreviven – como, y principalmente, la policía militar. Esas estructuras necesitan ser implosionadas. Digo que es necesario hacer ese trabajo, pero ya lo están haciendo. Hay varias películas, especialmente documentales, que son increíbles y cuentan verdaderamente esa historia. La cuestión es saber cómo un ciudadano medio y cómo los niños se acercan a esos materiales. Estamos en un instante de peligro. Esas personas que están ahora en el poder ciertamente van a querer alterar todos los libros didácticos. Los colegios militares todavía dicen *revolución* cuando se refieren al 64... Creo que acabamos viviendo grandes repeticiones porque la historia no fue contada.

12. Emílio Garrastazu Médici fue el tercer general en liderar el país durante el régimen militar brasileño. Los años de su gobierno fueron conocidos por el alto nivel de represión y brutalidad, y también por el enfatizado *milagre econômico* que, con base en una profunda explotación de la clase obrera, abrió las puertas del territorio brasileño a una supuesta modernización del campo industrial.